



Artículo / Artigo / Article

Acerca de la heterogeneidad del rock: el “aguante” en el heavy metal en Argentina

Manuela Belén Calvo

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina
nuna.calvo@gmail.com

Resumen

En este artículo examinamos la heterogeneidad del rock a partir del análisis de uno de sus subgéneros: el heavy metal en el contexto de Argentina. Nos centramos en el “aguante”, un término asociado a los fans de fútbol, el cual es usado en el rock para referirse a las dimensiones cultural y social del género musical. La expresión posee diversos significados. Uno de ellos está relacionado con algunas formas de “resistencia”, tales como resistencia física de los fans durante el concierto y el hecho de resistir frente a las adversidades de la vida. El propósito de este artículo es analizar cómo el “aguante” en el heavy metal argentino está vinculado al mismo tiempo como el contexto local del “rock chabón” y la tradición global del heavy metal. Por otra parte, discutimos con la definición del heavy meta como género musical, debido a que su público y sus productores lo reconocen como un género separado del rock.

Palabras clave: rock, heavy metal, “aguante”, Argentina

Sobre a heterogeneidade do rock: o *aguante* no heavy metal na Argentina

Resumo

O objetivo desse artigo é expor a heterogeneidade do rock a partir da análise de um de seus subgêneros: o heavy metal na Argentina. Enfocamos a questão do *aguante* –expressão associada às torcidas de futebol– como um reflexo das dimensões cultural e social do citado subgênero. A expressão possui diversos significados. Um deles está associado com algumas formas de “resistência”, tais como a resistência física dos fãs durante os shows e também frente às adversidades do cotidiano. O propósito desse trabalho é analisar como o *aguante* no heavy metal argentino, se conecta ao mesmo tempo, com o contexto local do *rock chabón*, com também com a tradição global do heavy metal. Ademais, dialogamos com a noção de heavy metal como



Los trabajos publicados en esta revista están bajo la licencia Creative Commons Atribución- NoComercial 2.5 Argentina

gênero musical, devido ao público e aos produtores o reconhecerem como um gênero separado do rock.

Palavras-chave: rock, heavy metal, *aguante*, Argentina

Concerning the Heterogeneity of Rock: the *Aguante* in Heavy Metal in Argentina

Abstract

This article examines the heterogeneity of rock based on the analysis of one of its subgenres: heavy metal in the Argentinean context. The focus is on *aguante*, a term associated with football fans, which has been used in rock to refer to social and cultural dimensions of this music genre. The term has several meanings. One of these is associated with some form of “resistance”, such as the physical resistance of fans during a concert and resistance in the face of adversity. The aim of this study is to analyze how *aguante* in Argentinean heavy metal is connected to both the local context of *rock chabón* and the global tradition of heavy metal. In addition, the article discusses the notion of heavy metal as a musical genre, as determined by its audience and producers, who view it as a separate genre from rock.

Keywords: Rock, heavy metal, *aguante*, Argentina

Fecha de recepción / Data de recepção / Received: abril 2016

Fecha de aceptación / Data de aceitação / Acceptance date: mayo 2016

Fecha de publicación / Data de publicação / Release date: agosto 2016



Introducción

De acuerdo con Roy Shuker (2009), el rock es un género musical que forma parte de la música popular y que no se define de manera homogénea, sino que se trata de un género heterogéneo que incluye diferentes estilos y subgéneros¹ musicales que derivan de él, como por ejemplo el punk, el reggae, el ska, el dark y el heavy metal, entre otros. Sergio Pujol (2007) considera al rock como una “lengua viva” que se ha ampliado en “lenguas emparentadas o derivadas”, las cuales se refieren a los nuevos estilos con sus propios públicos y “diccionarios”:

Indudablemente, la fragmentación de las audiencias es lo que, en principio, sugiere la idea del clivaje del rock hacia otra cosa no esclarecida, *in statu nascendi*. Pero mientras tanto, hasta que eso nuevo tenga forma y nombre más estables, hoy el rock es tan vital como inabarcable, un territorio surcado por infinitas parcialidades. Por ejemplo, un fan del reggae no cree tener nada en común con un “metalero”, y un coleccionista de rock sinfónico tal vez mire despectivamente al que sigue a Marilyn Manson, mientras ninguno de ellos considerará al rapero Eminem como legítimo habitante de la galaxia del rock, cosa sin duda discutible (Pujol 2007: 145).

En Argentina, esta fragmentación se dio con mayor profundidad a partir de la década de 1980. Claudio Díaz considera que en esos años los intereses del rock se organizan bajo dos ejes de disputas: por un lado, las que se vinculan con los modos comerciales de la producción musical y, por el otro, las que se relacionan con nuevas propuestas estéticas “[...] que ponen en crisis ciertos paradigmas vigentes desde la época de la diferenciación” (Díaz 2005: 86). Es decir que estas propuestas emergentes se diferencian de las producciones del momento en que el rock se constituía como tal en nuestro país. Esas innovaciones corresponden a los estilos y subgéneros musicales.

Los estudios que abordan al rock argentino de la década siguiente enfatizan en definirlo como “rock chabón” o barrial, ya que es en 1990 que gran parte de las bandas desarrollan canciones que hablan acerca de la situación de jóvenes desfavorecidos por las políticas llevadas adelante por el modelo económico neoliberal. De esta manera, las letras tratan acerca de esa crisis social, en donde las temáticas más recurrentes son el barrio y el consumo de drogas y alcohol, que funcionaban como vía de escape a la marginalidad y la desocupación. Además, durante estos años el rock alcanza una masividad iniciada en los años 80 que se refleja en la variación de los espacios físicos en donde se desarrollan los conciertos: comienzan a ser organizados en estadios de fútbol. Esta característica es la que permite el implemento del “aguante” dentro del rock. Precisamente se trata de un concepto que proviene del ámbito del fútbol y luego es llevado a este género musical.

Otro estudio acerca del pop-rock argentino corresponde al israelí Motti Regev (2007). Este autor propone una perspectiva innovadora, ya que el análisis del rock en Argentina y en Israel le permite investigar las relaciones entre el campo global del rock con diferentes escenarios locales. Es así que Regev propone la existencia de un cosmopolitanismo estético, a partir del cual las

¹ Algunos de estos subgéneros son considerados en sí mismos géneros musicales por algunos críticos e investigadores.

bandas de algunos países naturalizan la tradición del pop-rock anglo-americano y transforman esos elementos con un énfasis cultural etno-nacional. De esta manera, Regev analiza la forma en que el rock argentino intenta insertarse dentro del campo global. Este estudio describe al campo del pop-rock desde sus orígenes en nuestro país hasta la década de 1990, la cual es descrita como una etapa de diversificación e internacionalización e incluye al “rock chabón”.

De acuerdo con nuestro punto de vista, los estudios acerca del rock argentino describen de manera superficial la existencia de los diferentes estilos y subgéneros que lo constituyen. Estas investigaciones no profundizan en las características particulares de cada uno de ellos que, en gran parte de los casos, provienen de tradiciones foráneas (mayormente, anglo-americanas) que circulan de manera global. Es por esto que el objetivo de ese trabajo es analizar un caso particular: el del heavy metal argentino. A partir del estudio del “aguante” proveniente del “rock chabón”, intentaremos observar las tensiones dentro del estilo/género musical² heavy metal como local y global.

Al igual que Tia DeNora, en este análisis utilizaremos la teoría del sentimiento musical. Esta nos permite considerar a la música como agente social a través de la fuerza semiótica:

[...] una concepción reflexiva de la fuerza de la música como algo que se constituye en relación con la recepción de ningún modo ignora las propiedades de la música; más bien, se considera las maneras de recepción particulares en momentos particulares, y en determinadas circunstancias. El punto [...] es que el análisis de la música, tradicionalmente concebida como un ejercicio que nos ‘habla’ sobre la ‘música en sí’, es insuficiente como medio para la comprensión del sentimiento musical, para describir la fuerza semiótica de la música en la vida social. Para la tarea necesitaremos nuevas formas de tratar a la música, las que son abiertamente interdisciplinarias, que conjugan las tareas hasta entonces separadas de estudiosos de la música y científicos sociales (2004: 23)³.

Entonces, para nuestro análisis decidimos utilizar la Sociosemiótica de Eliseo Verón (1993) y considerar al heavy metal como discurso social. Para este autor los discursos sociales no tienen únicamente materialidad lingüística y se desarrollan en dos polos: el de producción y el de reconocimiento (consumo). La distancia entre ambos corresponde a la circulación de los discursos. Estas tres partes, coinciden con el análisis sociológico cultural que hace Deena Weinstein (2000) del heavy metal. Esta autora propone a éste como un género musical definido por un código que tiene tres dimensiones: verbal, visual y sonora. Además de la producción, Weinstein considera que el heavy metal también se compone por la dimensión social, cuyos participantes son el público y los mediadores (productores, periodistas especializados, sellos discográficos, etc.). Ambas partes se corresponden con el reconocimiento y la circulación de

² Mencionamos al heavy metal como estilo y género musical al mismo tiempo, ya que los autores citados lo nombran con ambas formas.

³ El original dice: “[...] a reflexive conception of music’s force as something that is constituted in relation to its reception by no means ignores music’s properties; rather, it considers how particular recipients at particular moments, and under particular circumstances. The point [...] is that music analysis, traditionally conceived as an exercise that ‘tells’ us about the ‘music itself’, is insufficient as a means for understanding musical affect, for describing music’s semiotic force in social life. For the task we shall need new ways of attending to music, ones that are overtly interdisciplinary, that conjoin the hitherto separate tasks of music scholars and social scientists”.

Verón respectivamente.

En primer lugar, definiremos al “aguante” a partir de las nociones y características propuestas por diferentes autores. Luego, nos encargaremos de discutir la posibilidad de pensar al heavy metal como género/estilo musical que se diferencia del rock, de acuerdo a las nociones propuestas por Claudia Azevedo (2007), Deena Weinstein (2000) y Will Straw (1984). En tercer lugar, analizaremos el polo de producción a partir de algunas letras de canciones de grupos de heavy metal que nombran de manera explícita al “aguante”. Lo mismo haremos con la circulación, para la cual entrevistamos a los productores de un festival que se realizó en Tandil el 19 de agosto de 2015 que llevó el nombre Zona de aguante.

Por último nos encargaremos de analizar la dimensión social del “aguante”, para lo cual analizamos los discursos de reconocimiento del heavy metal en Argentina. Para ello, realizamos entrevistas en profundidad a algunos fans del género/estilo musical, varones y mujeres de entre 18 y 50 años de edad; etnografía virtual de algunos grupos de Facebook (en especial, *Monsters of Rock Argentina*) y observación participante de algunos recitales de bandas de la escena global y local. Aquí es necesario hacer una salvedad: consideramos como bandas globales a las extranjeras que tienen difusión internacional. Por su parte, las bandas locales (de Argentina) pueden ser clasificadas dentro de dos grupos: por un lado las profesionales, que ganan dinero a partir de sus producciones musicales, y por el otro, a las *underground*, quienes no obtienen ninguna o escasa recaudación derivada de sus producciones musicales y que muchas veces deben pagar o vender determinada cantidad de entradas para compartir escenario con bandas globales o locales profesionales.

Los recitales observados fueron: “Escenario heavy” del festival Cosquín Rock del año 2010, en donde participaron las bandas locales más representativas de la escena argentina junto con los globales Sepultura y Masacre; el concierto de Malón y Megadeth en Córdoba Capital en 2012; el concierto de Almafuerte en Córdoba en 2012; el concierto de Rata Blanca en Tandil en 2013; el concierto de Horcas, Megadeth y Black Sabbath en La Plata en 2014; el concierto de Cavalera Conspiracy en ciudad de Buenos Aires en 2014; el concierto de Metallica en La Plata en 2014; el festival Monsters of Rock de 2015 en Ciudad de Buenos Aires con la presentación de Carajo, Malón, Motörhead, Judas Priest y Ozzy Osbourne; el concierto de Cannibal Corpse y Testament en Ciudad de Buenos Aires en 2015; y diversos recitales de bandas *underground* en Tandil, Mar del Plata, Pinamar, Miramar, La Plata y Ciudad de Buenos Aires entre 2010 y 2015. Algunos de estos recitales fueron realizados en estadios de fútbol y grandes predios al aire libre y otros, en pubs, plazas, bares y teatros más pequeños. De acuerdo a nuestra clasificación, las bandas globales observadas son Sepultura, Masacre, Megadeth, Motörhead, Judas Priest, Ozzy Osbourne, Black Sabbath, Cavalera Conspiracy, Cannibal Corpse y Testament, y las locales profesionales, Rata Blanca, Malón, Almafuerte, Carajo y Horcas.

El heavy metal y el “aguante”

En su artículo titulado “*Fronteiras do metal*” (2007), Claudia Azevedo propone que dentro de las conversaciones frecuentes entre los fans y músicos de heavy metal, existe el tópico acerca de lo que es y no es metal. A partir de esto, se propone analizar de qué maneras ambos actores y

diferentes fanzines y *e-zines* definen al heavy metal como un estilo diferente del punk y del rock en general. Will Straw (1984) plantea esta separación al analizar a las culturas del rock. En su artículo parte de la argumentación de que el heavy metal es un género específico dentro del rock:

Mi punto de partida es el argumento de que las audiencias del heavy metal en los años '70 manifestaban ciertas regularidades surgidas de su posición dentro de la cultura del rock y dentro de una red de instituciones y discursos constitutivos de esa cultura (Straw 1984: 105)⁴.

Straw (1984: 107) considera que el heavy metal se nutrió de las características provenientes de la cultura del rock norteamericano de la década de 1970, y que en esa época comienza a evidenciar una relativa coherencia, sedimentada a través de atributos estilísticos (formas de organizar los shows, diseños de los álbumes, formas de vestir de la audiencia, etc.) y de diversos soportes institucionales (radios, tours de conciertos, industria de grabación, etc.). Para este autor, las características del heavy metal se relacionan con la autenticidad (no solo de las bandas sino también de la audiencia, ya que no se trata de consumidores ocasionales), la masculinidad de la cultura del género musical y la iconografía de las producciones.

Deena Weinstein afirma que:

El heavy metal es un género musical. A pesar de que algunos de sus críticos lo escucharon solamente como ruido, tiene un código, o un conjunto de reglas, que permite determinar objetivamente si una canción, un álbum, una banda o una performance pueden ser clasificados como pertenecientes a la categoría “heavy metal”. Este código no es sistemático, pero es suficientemente coherente para demarcar el corazón de la música que es indudablemente heavy metal. También delimita una periferia en la que el heavy metal se combina con otros géneros de la música rock o desarrolla ramas de sí mismo que violan parte de su código o desarrollan nuevos códigos (2000: 6)⁵.

Esta autora explica que el corazón de este género musical se cristaliza en la década de 1970 en Gran Bretaña con la presencia de las bandas que conforman la Nueva ola del heavy metal británico (Judas Priest, Saxon, Iron Maiden, entre otras). Con ellas se asientan las características, organizadas por la autora en cuatro dimensiones: sónica, verbal, visual y social. En la primera, el heavy metal es definido como parte del rock y se dice que surge a partir de la fusión entre el blues, el rock and roll y el hard rock. Su música se conforma por sonidos pesados, distorsionados, veloces y machacantes. Tanto en esta dimensión, como en la verbal y la visual, las producciones se caracterizan por la transgresión y la agresividad, no solo en el contenido, sino también en sus retóricas que por lo general hacen uso de formas apocalípticas y morbosas.

⁴ El original dice: “My point of departure is the argument that Heavy Metal audiences in the 1970’s manifested certain regularities arising from their position within rock culture, and within a network of institutions and discourses constitutive of this culture”.

⁵ El original dice: “Heavy metal is a musical genre. Although some of its critics hear only as noise, it has a code, or set of rules, that allows one to objectively determine whether a song, an album, a band, or performance should be classified as belonging to the category ‘heavy metal’. That code is not systematic, but it is sufficiently coherent to demarcate a core of music that is undeniably heavy metal. It also marks off a periphery at which heavy metal blends with other genres of rock music or develops offshoots of itself that violate parts of its code or develop new codes”.

En cuanto a la dimensión social, Weinstein (2000: 8) considera que está conformada por la transacción entre los artistas (los músicos), la audiencia (los fans) y los mediadores (los medios de comunicación y los productores de conciertos y discos). Para esta autora el intercambio entre estos participantes permite la existencia de una subcultura propia del heavy metal. Los elementos y las prácticas que la forman provienen de diferentes ámbitos, especialmente del punk y de las culturas hippie, motoquera y sado-masoquista. Es por esto que Weinstein habla del heavy metal como un *bricolage* y, si retomamos las nociones de Regev (2007), podemos proponer que es este código el que se naturaliza a nivel global en diferentes contextos locales, de los cuales Argentina es un ejemplo.

En nuestro país, los primeros sonidos pesados surgen en la década de 1970 a través de bandas de rock como El Reloj, Billy Bond y la pesada del rock and roll, Manal, Pappo's blues y Vox Dei, entre otras. Pero el heavy metal, con esta denominación, llega a principios de la década de los ochenta de la mano de Norberto “Pappo” Napolitano que, influido por la música de la Nueva Ola del Heavy Metal Británico, decide crear su propia banda en nuestro país. Así nace Riff y una de las características que plasma esta banda hace referencia a los cambios espaciales que sufren los recitales de rock a fines de los ochenta: fue el primer conjunto musical que decidió quitar las butacas del estadio Obras Sanitarias “para evitarle problemas e incomodidades a un público enfervorizado” (Blumetti y Parise 1993: 76). Aquí aparece la primera vinculación no solo con el “aguante” sino también con el heavy metal: el pogo.

El concepto del “aguante” nace primeramente en el ambiente futbolístico y luego es utilizado para caracterizar al “rock chabón”. José Garriga Zucal y Pablo Alabarces (2008) dan cuenta del “aguante” como algo vivido por los propios espectadores en los partidos de fútbol:

Estos espectadores definen al “aguante” en la participación activa en lo concerniente al aspecto estético de la tribuna, el despliegue de las banderas, la compra y el uso de pirotecnia, la creación y la entonación de los cantos. El sacrificio del viaje hacia los estadios, del gasto, del tiempo entregado, es la inversión que da cuenta del vínculo afectivo que los une al club. La *fidelidad* es actuada periódicamente a través de los sacrificios que estos realizan recorriendo extensas distancias, superando las dificultades económicas, soportando las condiciones climáticas desfavorables, tolerando los resultados adversos y abandonando los compromisos particulares. El *fervor* es el otro atributo que define para ellos su “aguante” y tiene que ver con cantar y mostrarse apasionados por los colores de su club (Garriga Zucal y Alabarces 2008: 277).

Daniel Salerno y Malvina Silba (2006) lo vinculan directamente con una característica de los jóvenes de los sectores populares, quienes utilizan el término para hacer referencia a las acciones de resistir y soportar: “‘hacer el aguante’ quiere decir resistir al otro o acompañar a alguien en una circunstancia adversa. [...] Es un atributo que se disputa, se obtiene y se ostenta en la confrontación con un ‘otro’”. En otro trabajo, consideran que ese “otro” es la policía, los adultos y el mundo de la política; y proponen al “aguante” como principio estructurador de experiencias e identidades que alude a “*rebelión, trasgresión y resistencia*, experiencias asociadas principal aunque no exclusivamente a las prácticas juveniles” (s/f: 5). Oscar Blanco y Emiliano Scaricaciottoli (2014) de manera similar consideran que el “aguante” es un concepto extrapolado al rock que se relaciona con la resistencia frente al sistema dominante, definido por

las políticas neoliberales que se llevaron adelante en Argentina en los años 90.

Garriga Zucal y Salerno desarrollan otro trabajo en el que comparan el concepto del “aguante” dentro del ámbito del fútbol y del rock, y detallan características específicas para cada uno de estos campos. Para ellos “El aguante es una noción en la que se encuentran relacionados el cuerpo, la violencia y la masculinidad” (2008: 60). Según estos autores el “aguante” también puede ser entendido como una ética, una estética y una retórica, en donde esta se desarrolla a partir de cuestionamientos cuyo eje es la resistencia y la rebeldía. En el campo del rock, al “aguante” se lo define por el tratamiento del término como una ética, la cual se desarrolla mediante el rasgo de la autenticidad. Esta permite distinguir al rockero del no-rockero y se estructura en dos acciones llevadas a cabo por quienes asisten a los conciertos: por un lado, en la capacidad de evaluar el recital y, por el otro, el participar en él a través del baile del pogo.

Con respecto a la primera característica, los rockeros evalúan la actuación de los músicos, su diálogo con el público y la lista de temas ejecutados, lo que pretende demostrarse como “conocimiento” de la banda que se está viendo. Fuera del ámbito del recital, los fans califican la autenticidad de los músicos de acuerdo a la política comercial elegida por la banda. Aquí es importante que mantengan la “independencia” y la “autogestión” y se alejen del “mainstream” de los sellos discográficos multinacionales (68). Por otro lado, la autenticidad se demuestra a través de la capacidad de ser partícipe del recital, el que funciona como “la puesta en escena del aguante” (67). Aquí la práctica del pogo ocupa el lugar central. Más adelante nos explayaremos en su definición.

Cantar el “aguante”

En primer lugar veremos de qué manera se presenta el “aguante” en la dimensión verbal del heavy metal argentino. Estas producciones, como parte del rock y de la música popular, además de materialidad musical, también tienen forma de canción. Simon Frith propone que las letras de canciones están conformadas por tres elementos: las palabras, la retórica y las voces. El primero de ellos, es decir, las palabras “[...] parecen darles a las canciones una fuente de significación semántica autónoma” (Frith 2014: 284). Como puntapié, encontramos que el “aguante” aparece de manera explícita en las letras de las canciones de varias bandas de heavy metal argentino. Un ejemplo es “Fuego” del disco *Eternos* (1999) de Horcas, en donde se plantea al concepto como una relación entre la banda y el público:

Nunca te olvides / al gritar esta canción / que Horcas vive, / que Horcas vive.
Es tu **aguante** / el saludo universal. / Yo no te olvido, / yo no te olvido.
En mis venas, / en tus venas, / la pasión no morirá⁶.

En este fragmento podemos ver que se apela al sentimiento como forma de relación entre el público y la banda y un modo de perpetuar al género musical, especialmente con el “no olvidar” y la pasión que se siente en las venas. Este tratamiento del “aguante” es similar al del tema de Almafuerte titulado “Aguante Bonavena”, del disco *A fondo blanco* (1999), en donde:

⁶ El destacado del término *aguante* dentro de las letras de las canciones es de nuestra autoría.

[...] las expresiones “sentimiento, locura y pasión” y la noción de festejo, explican el sentido del “aguante”. Por otra parte la identidad está dada por la vestimenta de color negro (tonalidad típica del heavy metal), la cual se lleva (al igual que el sentimiento) por elección. La referencia a Oscar “Ringo” Bonavena en el título, podría relacionarse con los golpes que sufren los cuerpos durante el pogo (Calvo 2012: 114).

Weinstein (2000: 127) considera a la vestimenta de los fans de heavy metal como adornos visuales del cuerpo. Estos son parte de la construcción de su propio estilo, cuyos componentes tienen funciones sociales, psico-sociales y simbólicas. La letra del tema musical anteriormente citado dice:

Yo y mis pares estamos acá / para dar lo que hay que dar. / Por sentimiento, locura y pasión / se nos ve de negro vestidos.
 Soy metalero por propia elección, / no me rompa las bolas, oficial. / A fondo blanco estoy festejando / lo mejor del heavy nacional.
 Vamos muchachos una vez más, / cantemos todos así escuchan bien / los trajeaditos que venden perdón, / los tropicales y los cyberstones; / y esa señora de la televisión... ¡Uh!
 ¡Aguante Bonavena!

En este tema el heavy metal no solo se festeja, sino que se comparte, lo que se relaciona con la solidaridad que, en términos de Weinstein (2000: 136), presenta la “subcultura” de este género musical, concebida como una comunidad no organizada y que se hace visible durante los conciertos. La presencia de los recitales como reunión de amigos también aparece en la letra del tema “Evitando el ablande” del disco *Ácido argentino* (1991), escrita por Ricardo Iorio en su anterior banda, Hermética. En ella, el concepto del “aguante” también aparece de manera explícita e, incluso, se detallan algunas características del heavy metal:

Con mis amigos / en el concierto / de metal duro, / por sentimiento, / es fija que me verás / si estas presente, / brindando **aguante** / con quienes sienten. / Como yo siento latir / en la sangre mía / salvando mis días. / Junto a su sonido brutal / mi vida / resiste su ruina. Él es reflejo de mi presente. / Sin él no hay nada / que me contente. / Por eso sigo y seguiré / en su camino, del cual / soy parte y no me rindo. Las voces de discotecas / no tienen cabida en esta movida. / ¡Yo repudio toda esa careta / de mersa coqueta!
 No callaré / porque me sobra **aguante** / y alzo mi voz / evitando el ablande del ladrón. Desenmascarar esas muecas / y sus fingidas historietas. / Esto que digo yo lo siento, / ¡y sabes bien que no te / miento!

Weinstein explica que las temáticas desarrolladas en la dimensión verbal del heavy metal pueden agruparse en dionisiacas (las que tratan acerca de la vida como una celebración y festejan los excesos bajo la tríada “sexo, drogas y rock and roll”) y caóticas (las que representan y tratan acerca de asuntos ligados con la destrucción del mundo y con la muerte). En el primer caso, algunos asuntos recurrentes son la alabanza del rock y las canciones dedicadas al éxtasis que genera la música. Esto parece relacionarse con las formas en que las canciones citadas proponen el “aguante”. Algo que también es recurrente es la caracterización musical del género: “duro”, “brutal” y de volumen alto (“alzo mi voz”, expresión similar a “gritar esta canción” como aparece en la letra de Horcas que citamos anteriormente). Estos elementos son los que

definen la dimensión sonora del heavy metal.

Por otra parte, Weinstein considera que tanto en sus producciones como en su dimensión social, el heavy metal pretende mostrarse amenazante y diferenciarse de la sociedad respetable y de la contracultura joven de la década de 1960. En Argentina, el heavy metal tiene sus propios alternos a los cuales se opone. De acuerdo a la canción citada de Hermética, los contrarios son la “careta de mersa coqueta”, es decir, jóvenes de clases sociales altas (los que el “rock chabón” denomina “chetos”) que, en lugar de frecuentar conciertos de rock, prefieren concurrir a “discotecas”. Lo opuesto es la “movida” del heavy metal que a diferencia de lo “careta”, muestra la verdad (“sabes bien que no te miento”). Además, el heavy metal critica al baile, ya que lo relaciona con actividad erótica, la cual no forma parte del código del género musical (Weinstein 2000: 130). Es por esto, que los fans del estilo/género musical no consideran al pogo como un baile.

Pero los “chetos” no son los únicos alternos, en Argentina el heavy metal también se opone a las autoridades (como en el tema de Almafuerte, que con la frase “no me rompa las bolas, oficial” hace referencia a las detenciones policiales que sufrían los metaleros de las primeras épocas), a las clases altas, a los “tropicales” (fans de la cumbia) y a los “stones” (fans de los Rolling Stones y de algunas bandas de “rock chabón”). Estos alternos se relacionan con el “otro” al que se resiste mediante el “aguante” hacia el propio heavy metal.

La circulación del “aguante” en el heavy metal: resistir con el otro

De acuerdo con Eliseo Verón (1993), la circulación es la distancia que se produce entre los polos de producción y de reconocimiento de los discursos sociales. En esta etapa podemos tener en cuenta a los denominados mediadores por Deena Weinstein, ya que tanto los productores como los medios de comunicación y los sellos discográficos son quienes permiten que el heavy metal se difunda desde los músicos hacia los oyentes. En los casos observados, la mayoría de recitales con bandas de la escena global, fueron organizados por productores profesionales y auspiciados por multinacionales y grandes empresas de bebidas, transportes, etc. Las entradas de estos conciertos eran costosas, pero sin embargo los fans reunían el dinero suficiente para obtenerlas. Incluso, algunos de los entrevistados expresaron que para poder viajar y asistir ponían en peligro sus trabajos (algunos de los conciertos eran durante días laborables) pidiendo permisos o directamente faltando a ellos. En otros casos les pagaban la entrada a los amigos que no podían acceder a ella.

Sin embargo, dentro de los recitales que denominados *underground*, la situación es diferente. Ya que se trata de conciertos autogestionados por las propias bandas de músicos no profesionales (es decir, cuyo salario no proviene de sus producciones musicales), que buscan difundir y mostrar sus trabajos, o de eventos organizados por fans devenidos en productores *amateurs*. Este es el caso del festival Zona de aguante que se realizó en Tandil el 19 de agosto de 2015, en el marco de la primera Feria del Libro Heavy realizada en un pub de la ciudad. El título proviene de una canción de la banda Tren Loco denominada “Vuelvo al barrio (zona de aguante)” del disco *Sangresur* (2006). En este tema la banda explica cómo los amigos del barrio les sirven de apoyo durante las malas situaciones de la vida. De allí deriva la expresión “zona de

aguante”, como un espacio físico en donde se desarrolla la amistad entre metaleros, lo que resulta similar con el tópico barrial del “rock chabón”.

Este festival fue organizado por un grupo de fans compuesto por tres mujeres y un varón. Al preguntarles por el nombre con que titularon dicho evento, nos respondieron que se debía a que Tandil era una ciudad que permitía el encuentro de metaleros de diversas zonas de la provincia de Buenos Aires, como por ejemplo, Olavarría, Azul, Tres Arroyos, Benito Juárez y Ayacucho. A partir de concurrir a recitales de esas ciudades, comenzaron a tejer lazos de amistad con otros fans y los músicos de las bandas. Entonces, para ellos el “aguante” es retribuirles lo que producen. Es decir, mediante la presencia activa, el generar contactos para organizar nuevos conciertos o producir un espacio en el que puedan ejecutar su música, le agradecen a las bandas la producción de su arte. Además de esta acción, que denominaron respeto, coincidieron en que el “aguante” era compartir con el par el sentimiento hacia el heavy metal y pertenecer a su comunidad, destacando que esto se produce a través de lo cultural, sin violencia.

Uno de los organizadores del festival además de producir este evento es corresponsal de un fanzine de circulación gratuita que se imprime en la ciudad de Mar del Plata y lleva por nombre el título de una canción de Riff, “La espada sagrada”. A través de este medio, nuestro entrevistado también considera que “le hace el aguante a las bandas”, es decir, les ayuda a que puedan difundir su material mencionándolas, reseñando sus demos, relatando la crónica de sus conciertos, haciéndole entrevistas y publicando sus fotos y logotipos.

Entonces, el “aguante” no solo sería parte del público, sino que en el caso del heavy metal argentino, aparece en su circulación y, de acuerdo a nuestros entrevistados, se relaciona con una manera de mantener y perpetuar el género musical. Esto puede vincularse con otra definición que los entrevistados dieron del “aguante”: el seguir adelante a pesar de las dificultades. Esto puede ser extrapolado al heavy metal, ya que en el *underground*, las bandas tienen menores posibilidades para organizar conciertos, debido a que hay pocos espacios físicos (las ordenanzas municipales suelen poner trabas para habilitarlos) y los músicos no cuentan con los suficientes recursos económicos para realizar grabaciones profesionales de discos.

Brindar “aguante” en el concierto: el pogo como centro

La bibliografía rastreada acerca del “aguante” considera que este se presenta en la dimensión social del “rock chabón”. Nosotros también pudimos encontrarlo en los polos de producción y en la circulación. En este apartado nos ocuparemos del polo de reconocimiento, lo que nos permitirá acceder a la música como agente social. De acuerdo a Jeremy Wallach, Harris Berger y Paul Greene (2011), el heavy metal a nivel global se caracteriza por sus prácticas comunales. Estos autores coinciden con Weinstein (2000), quien considera que es durante el concierto el momento en que esta comunidad se hace visible. Por otra parte, esta autora considera que la dimensión social se define mediante la transacción de los mediadores y los fans, estos últimos son quienes formarían parte del polo de reconocimiento, en términos de Verón.

Retomando las características del “aguante” en el “rock chabón”, uno de los elementos citados es la valoración de la autogestión por parte de los fans. Esto forma parte de la tradición

del rock como opuesto a la música pop. Según Weinstein, el heavy metal mantiene esta ideología de la autonomía y de la autenticidad del artista. La autora explica que los músicos típicos de este género musical no aceptan hacer música que no les guste para ser más masivos, ya que ellos no aspiran a ser millonarios. El éxito para ellos se define de manera artística y se produce cuando son auténticos (Weinstein 2000: 87). Esta característica, en Argentina, puede resultar un poco contradictoria en el caso de las bandas globales y en las locales que circulan de manera profesional, como Almafuerte, Malón y Horcas, ya que sus músicos logran vivir de sus producciones y estas son comercializadas gracias a empresas auspiciantes. De acuerdo con lo observado, la autenticidad parece ser una característica de las bandas y eventos de heavy metal del *underground*.

Por su parte, en el “rock chabón”, el “aguante” también se presenta en los fans, quienes deben mostrarse auténticos a través del conocimiento de la banda. Esto es similar al heavy metal, ya que Weinstein (2000: 123 y 125) destaca que los fans aprenden las letras de las canciones no tanto para interpretarlas, sino para poder cantarlas en los conciertos a la par que los músicos. La abundancia de canciones con letras permite la presencia de la voz, la que en el heavy metal resulta indispensable para la expresión de emociones profundas a través de gritos, alaridos y gemidos, característicos de la dimensión sonora de este género.

Un caso particular con los cánticos del “aguante” dentro del heavy metal se produce con la banda norteamericana de thrash metal, Megadeth. En varias entrevistas Dave Mustaine, su cantante y líder fundador, explica a la prensa que el público de los conciertos realizados en Argentina se manifiesta de manera diferente a los de otros países, ya que sus pogos son más grandes (es decir, que en él participan mayor cantidad de fans) y que durante un riff instrumental de la canción “*Symphony of destruction*” del disco *Countdown to extinction* (1992), el público corea la frase “Megadeth, Megadeth, aguante Megadeth”, al ritmo de la música. En un video hecho por un fan, que circula a través de la red social Facebook, se puede apreciar cómo los miembros de la banda cuentan que este cántico que nació en Argentina se difundió por el resto del mundo, de manera global. Los dos conciertos de Megadeth que observamos se desarrollaron en distintos lugares (Córdoba y ciudad de Buenos Aires), sin embargo este fenómeno aconteció de igual manera. En las redes sociales, los fans argentinos se jactan de ser el mejor público del mundo, lo que puede relacionarse con “el pogo más grande del mundo” de los conciertos de las bandas de “rock chabón”, Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota y el Indio Solari.

Otras características que posee el “aguante” en el “rock chabón” son la masculinidad y la violencia, las cuales también forman parte de la cultura del heavy metal. En el primer caso, Weinstein explica que los fans de heavy metal intentan mostrarse amenazantes, al igual que la música. Al escuchar y apreciar este género musical se muestran como parias que se rebelan de manera simbólica a la autoridad establecida y a la sociedad respetable (Weinstein 2000: 142), las que se conforman como su alterno por excelencia. La resistencia y el rechazo a los “otros” anteriormente mencionados se presentan en los cánticos y comentarios de los fans, de la misma manera que en las letras de las canciones analizadas en el apartado dedicado al polo de producción.

Por su parte, la masculinidad del fútbol y del “rock chabón”, también forma parte de la ideología del heavy metal, la cual es tomada del rock y profundizada al punto de poder considerarlo un género musical “masculinista” (Weinstein 2000: 104). Esto es entendido como opuesto a la feminidad. Es decir, no se intenta oponer varón y mujer de manera biológica, sino que tanto los músicos como los fans utilizan elementos culturales masculinos. Weinstein explica que en el caso del thrash metal, muchos de sus fans se caracterizan por sus baluartes viriles, como lo son los autos y el fútbol. Podemos trazar aquí un vínculo con el “aguante” en este deporte, ya que en el heavy metal también se presenta la fidelidad de los fans a través de largos viajes para ver a su banda favorita, el uso de remeras con logotipos al igual que las camisetas de los equipos deportivos y la presencia de los cánticos como una forma de aliento a la banda y de demostración de sentimiento y fervor.

Para el caso de la violencia haremos una mención especial, ya que en muchos trabajos es vinculada al pogo y en el caso del heavy metal esta práctica ocupa un lugar central y se desarrolla de manera diferente a otros estilos del rock. En todos los casos, este baile se caracteriza por desarrollarse de manera grupal. La diferencia en el heavy metal es que el requisito fundamental es el intercambio de golpes de puño (Salerno y Silba 2012: 13). Natalia Pascuchelli explica las características de esta danza en los seguidores de V8:

Los pogueros no consideran esta práctica como violenta, el objetivo no es lastimarse. De hecho, como pudimos comprobar en nuestro trabajo de campo y como nos fue explicitado en las entrevistas, por lo general no se dan peleas entre los practicantes, si se cae alguno durante el pogo los demás lo levantan y continúan (Pascuchelli 2012).

También resalta que hay casos excepcionales en donde existen peleas reales. De todas formas, su propuesta resulta diferente a la de Garriga Zucal y Salerno, ya que según estos autores los metaleros de comienzos de los ochenta “[...] hacían de la pelea un signo de identidad” (nota al pie, 2008: 77). Con esto parecen alejar al heavy metal del resto de los recitales de rock a los que destacan por la ausencia de rivalidades como requisitos del concierto. Por el contrario, Weinstein enfatiza en la solidaridad como uno de los valores que caracterizan al heavy metal como una comunidad. De manera coincidente, Eliut Rivera-Segarra, Sigrid Mendoza y Nelson Varas-Díaz realizan un trabajo acerca de la escena heavy metal de Puerto Rico, en el que:

[...] se pretende examinar la cultura del *mosh* y evidenciar su importancia como un espacio de confianza, amistad y camaradería que permite la expresión de emociones socialmente censurables (2015: 109)⁷.

A través de la observación participante de los conciertos que enumeramos al inicio, observamos que todos los casos se desarrollaron de manera pacífica y las peleas aparecían en casos aislados con sujetos que habían consumido alcohol o drogas en exceso. Por otra parte, cuando ingresaban mujeres al pogo, los varones parecían poner mayor atención para no

⁷ Estos autores explican que la palabra *mosh* nace a partir de la frase “*mash it up*” de una canción de una banda de hardcore llamada Bad Brains. Su cantante era jaimiquino y su fonética hacía que la palabra *mash* sonara igual que *mosh*. Los fanáticos implementaron esta palabra para referirse al baile que en Argentina se denomina pogo.

golpearlas de la misma manera que a los participantes de sexo masculino. Incluso, muchos de ellos intentaban esquivarlas. Sin embargo, ellas trataban de participar de la misma manera que el resto. Algunas de las entrevistadas expresaron que les gustaba hacer pogo para sentir adrenalina. De esta manera, el “aguante” también se produce como el poder mantenerse en pie en medio del frenesí agresivo de este baile. Algunas veces, los participantes sufren lesiones (por ejemplo, heridas sangrantes) y sin embargo, se tratan provisoriamente para continuar haciendo pogo.

En nuestro trabajo acerca de los discursos sociales de Almafuerte (2012) observamos que durante los conciertos de esta banda, al pogo se sumaban otras prácticas específicamente metaleras como el *headbanging* y el gesto de la mano cornuta (Calvo 2012: 115). Ian Christie explica el significado de ambas: por un lado, “*Headbanger* es, literalmente, alguien que sacude o golpea la cabeza. El término –como también ‘Headbanging’– se refiere al baile que practican los asistentes a los conciertos de heavy metal” (2005: 50). Por su parte, la mano cornuta es un gesto realizado por primera vez por Ronnie James Dio, cantante de Black Sabbath, Rainbow y Dio, que se convirtió en un símbolo del género musical. En gran parte de los recitales que observamos, parte del público que decidía no participar del pogo, se mantenía cerca de él realizando alguno o ambos de los gestos descritos. El *headbanging* era más común en fans con cabello largo. Algunos entrevistados expresaron que este look les permitía disfrutar más de esta forma de baile.

Sergio Pujol explica que el pogo es inventado por Sid Vinicious, bajista y vocalista de Sex Pistols, quien comienza a saltar sobre el escenario e inmediatamente es imitado por el público. De esta forma nace este tipo de baile cuyo componente esencial es la diversión:

¿Por qué se salta en un recital de punk? ¿Por qué se saltará en próximos recitales, aun fuera de la influencia directa del estilo? Hay en esto una necesidad de descarga y de identidad en el riesgo, allí donde la música baja del escenario convertida en juego. Es un juego brusco, sin duda, y a veces peligroso. Pero no es más que un juego (Pujol 2007: 130).

Deena Weinstein (2000) y Ian Christie (2005) consideran que el pogo proviene de los conciertos de *hardcore punk*. En este ámbito hay diversas formas llamadas *mosh* y *slam dancing*, aunque en Argentina se usa el término pogo para nombrar ambos tipos. En el primer caso, Weinstein (2000: 228) explica que el *moshing* en el heavy metal, por lo general, se desarrolla en forma de círculos como algunos bailes folklóricos europeos, pero se le agregan saltos y empujones amigables, mientras los sujetos se desplazan de manera similar a los autos chocadores. Por su parte, el *slam dancing* es la forma más tardía e incluye golpes de puño, patadas y volteretas. De manera que el contacto entre los participantes es más violento. En Estados Unidos, una de las primeras bandas que presenciaron estos bailes en sus conciertos fue Megadeth (Christie 2007: 182), por lo que se dice que estos se extendieron gracias al thrash metal:

La antigua práctica del *headbanging* parecía inocente en comparación con agitar los brazos, golpear los cuerpos entre sí y el espectáculo de miles de fans aplastándose contra el escenario. Las bandas en las salas metálicas descubrían que las multitudes salvajes eran parte del territorio; se sobreentendía que los fans del metal eran capaces de arriesgar la vida o algunos de sus miembros para experimentar algo real (Christie 2007: 184).

Estas prácticas comenzaron a multiplicarse en conciertos al aire libre (*open-air*), por lo que surgieron diferentes maneras de realizarse. Christian Hoffstadt y Michael Nagenborg (2010) enumeran algunas formas posmodernas que son propias de los conciertos de heavy metal a partir de la década de 1990: el *stage diving* (cuando los fans logran subir al escenario y luego se arrojan al público), *wall of death* (pared de la muerte: los fans se agrupan en dos líneas enfrentadas y al ritmo de la música corren hacia la línea contraria embistiendo con el cuerpo a todos los jóvenes a su paso, de la misma manera que en las batallas de la Antigüedad) y *bouncing and barging* o *crowd surfing* (algunos fans son trasladados en manos de otros sobre las cabezas del público, como si estuvieran surfeando sobre un mar de personas). Estos autores explican que estas prácticas se relacionan con la retórica propia del heavy metal, la cual tiene que ver con expresiones de ira y enojo. Estos tipos de bailes son “formas de interacción con el propósito de representar la ira de una manera controlada” (Hoffstadt y Nagenborg 2012: 41).

Muchas de estas prácticas pudimos observarlas también en conciertos *underground*, realizados en espacios mucho más pequeños que los grandes festivales de estadios de fútbol: pubs, bares, teatros, centros culturales y plazas. Por otra parte, en muchos casos de las bandas, en especial las de la escena global, expresan su deseo de que la gente haga pogo. Un ejemplo que podemos citar es durante el concierto de Testament en ciudad de Buenos Aires en 2015, en donde Chuck Billy, el frontman, durante el tema “Into de pit” del disco *The new order* (1988), pide al público que se separe en dos. Mientras tanto la música deja de sonar. De esta manera, la gente se prepara para realizar *wall of death*. Cuando la música comienza de nuevo, los fans embisten a los de la fila contraria. A pesar de parecer una práctica violenta, sus semblantes expresaban alegría y disfrute.

Weinstein (2000: 230) considera que el hecho de que el público no deje caer al fan al suelo es un signo de solidaridad dentro de la audiencia del género musical. En algunas entrevistas, nos aproximamos a la misma perspectiva, ya que en todos los casos, los fans explicaron que si alguien se caía en medio del pogo, se sobreentendía que alguien lo iba a levantar. De manera que esta forma de baile posee sus propios códigos. Una pelea real podía suceder si se le propinaban golpes a quien se había caído y no se lo ayudaba a levantarse. Esto es considerado por ellos como una actitud de “mala leche” y podía llegar a suceder si se “metía” al pogo, alguien que estuviera alcoholizado o bajo los efectos de drogas. Rivera-Segarra, Mendoza y Varas-Díaz observan que en la escena puertorriqueña el *mosh* funciona como un espacio de recreación terapéutica que posee un factor de universalidad,

[...] el cual se refiere a la percepción de ciertas similitudes con el otro que llevan a que el/la participante no se sienta solo/a. [...] quienes entran al mosh mantienen una relación de igualdad dado a la ruptura de ciertas convenciones sociales a la vez que comparten un código no escrito que solo quienes pertenecen a la comunidad conocen. Estos aspectos nos llevan a resaltar la importancia de la cohesión grupal (2015: 116).

Al indagar acerca de la violencia, los entrevistados explicaron que el pogo funciona como una forma de descargarse de los enojos y el agobio de la rutina laboral, de seguir el ritmo de la música ejecutada en vivo y de “hacerle el aguante” a la banda, es decir, demostrarle que les gusta su producción. Algunos de los entrevistados, que además son músicos y poseen sus

propias bandas no profesionales, expresaron que les gustaba que durante sus conciertos se haga pogo, ya que denotaba que la gente lo estaba pasando bien y su música era aprobada por el público.

La presencia de pogo pudimos observarla tanto en conciertos *underground* como en grandes festivales de bandas profesionales. Podemos citar un caso especial en el Monsters of Rock en el cual el espacio frente al escenario se dividía en “campo trasero” y “campo VIP”. Ambos estaban separados por vallas y un gran número de personal de seguridad para impedir que la gente pasara de un lado a otro. Esto se debía a que el “campo VIP” se situaba más cerca del escenario y para acceder a él había que pagar una entrada más costosa. Durante el desarrollo del concierto, el público del “campo trasero”, les gritaba “chetos” y “caretas” a las personas del campo delantero y a través de cánticos se jactaba de tener más “aguante”. En las redes sociales, esta riña continuó y ese “aguante” se relacionó con que en el “campo trasero” la gente “hacía más pogo” que la de adelante. De todas formas, algunos de los entrevistados explicaron que preferían comprar entradas más costosas para ver más de cerca a sus ídolos. En muchos casos esto significaba utilizar tarjeta de crédito o dinero prestado para la compra.

Algunas consideraciones finales

A lo largo de este artículo hemos descrito al heavy metal en Argentina en sus fases de producción, circulación y reconocimiento. A partir de ello, podemos concluir que este ejemplo nos permite pensar en la necesidad de ahondar en las especificidades de cada estilo y género incluidos dentro del término “rock”. Tal como Pujol menciona la existencia de propios “diccionarios”, encontramos que el heavy metal posee un código específico que circula de manera global y del cual se apropian y naturalizan los músicos, productores y fans de Argentina.

A pesar de que existe una inevitable relación con el rock argentino (y, más específicamente con el “rock chabón”), pudimos observar que gran parte de los significados otorgados al “aguante” provienen de la tradición anglosajona del heavy metal. Muchos de aquellos se relacionan con lo que este estilo/género musical excluye e incluye que, de alguna manera, representa sus límites: por un lado, se rechazan ciertos géneros musicales (cumbia, música electrónica y algunos estilos de “rock chabón”) y se integra a todo aquello que parece colaborar de manera solidaria con el desarrollo y el mantenimiento del estilo/género musical en el país (especialmente a sus actores: los fans y los productores).

Esta demarcación de límites es similar a la idea de “fronteras” que propone Claudia Azevedo, las que, tanto en su caso como en el nuestro, están vinculadas con la dimensión social y cultural del heavy metal. Es por esto que sería operativo incluir nuestra discusión dentro de los debates sobre el concepto de género musical. Juliana Guerrero considera que “[...] la adjudicación de un género a una música no estaría determinada únicamente por las cualidades intrínsecas del lenguaje musical sino también por los usos que se hace de ella” (2012: 19). Entonces, un género, en tanto hecho social, no solo incorpora a quienes lo producen sino también a sus oyentes.

Deena Weinstein, siguiendo a Ronald Byrnside, explica que los géneros musicales nacen como estilos nuevos que siguen patrones de formación, cristalización y decadencia. La autora

define al heavy metal a partir de la fase de cristalización y explica que más que una categoría de marketing, se trata de un sonido distintivo al cual se le atribuyen ciertos significados verbales y visuales que fueron otorgados por los artistas, la audiencia y los mediadores. También agrega que las fronteras de este género no son rígidas. Por su parte, Simon Frith explica que los géneros musicales son rótulos que aplican las discográficas siguiendo los gustos de los oyentes y que “[...] el discurso del género depende de cierto tipo de saberes y experiencias musicales compartidas” (2014: 165). Esto último podría vincularse con los múltiples significados que tiene el “aguante” dentro del heavy metal (por ejemplo, el pogo como una práctica aparentemente violenta con sus propios códigos de convivencia pacífica).

Por lo tanto, si los actores que intervienen dentro del heavy metal en Argentina como hecho social logran delimitarlo, es posible que suceda lo mismo en otros estilos y géneros pertenecientes al rock. Debido a que gran parte de ellos se originaron en tradiciones extranjeras, consideramos que es necesario dar cuenta de las especificidades que se naturalizan y se reelaboran en nuestro país a través del contacto con la cultura local, no solo en las producciones musicales sino también en los usos que se hacen de ellas. Este tipo de estudios demandan de metodologías interdisciplinarias que permitan abarcar no solo las producciones musicales y *performances* de las bandas, sino también sus formas de difusión, circulación y consumo.

Bibliografía

- Azevedo, Cláudia. 2007. “Fronteiras do metal”. En *Anais XVII Congresso ANPPOM São Paulo 2007*, pp. 1-17.
- Blanco, Oscar y Emiliano Scariaciotoli. 2014. “Barrio, amistad, aguante. Prácticas barriales de resistencia”. En *Las letras de rock en Argentina: de la caída de la dictadura a la crisis de la democracia 1983-2001*, pp. 209-221. Buenos Aires: Editorial Colihue.
- Blumetti, Frank y Carlos Parise. 1993. “El período 1983-1988: ascenso, esplendor y decadencia”. En *Heavy metal argentino*, pp. 73-101. Buenos Aires: Ediciones Karma.
- Calvo, Manuela. 2012. “Un análisis sociosemiótico comparativo de los discursos que conforman el *metal pesado argento* de Almafuerte”. Tesis. Córdoba: Facultad de Lenguas - Universidad Nacional de Córdoba.
- Christe, Ian. 2005. “Fuerzas unidas: el metal y el hardcore punk”. En *El sonido de la bestia. La historia del heavy metal*, pp. 174-190. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- DeNora, Tia. 2004. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Díaz, Claudio. 2005. *Libro de viajes y extravíos: Un recorrido por el rock argentino (1965-1985)*. Unquillo: Narvaja Editor.
- Frith, Simon. 2014. *Ritos de la interpretación sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires: Paidós.
- Garriga Zucal, José y Pablo Alabarces. 2008. “El ‘aguante’: una identidad corporal y popular”. *Intersecciones en antropología* 9 (enero-diciembre): 275-289. Olavarría.
- Garriga Zucal, José y Daniel Salerno. 2008. “Estadios, hinchas y rockeros: variaciones en torno al aguante”. En *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre Cultura Popular*, pp. 54-78.

Buenos Aires: Paidós.

- Guerrero, Juliana. 2012. “El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización”. *TRANS – Revista Transcultural de Música* 16. <http://www.sibetrans.com/trans/publicacion/17/trans-16-2012> [consulta: 10 de junio de 2016].
- Hoffstadt, Christian y Michael Nagenborg. 2010. “You’re too Fuckin’ Metal for Your Own Good! Controlled Anger and the Expression of Intensity and Authenticity in Post-Modern Heavy Metal”. En Scott, Nial and Imke Von Helden (eds.). *The Metal Void: First Gatherings*, pp.37-46. Oxford: Inter-Disciplinary Press.
- Pascuchelli, Natalia. 2012. “Las *performances* rock como ámbito de construcción de identidades. Los jóvenes seguidores de V8 en Argentina”. Ponencia presentada en *VII Jornadas de Sociología*. Universidad Nacional de General Sarmiento. Inédita.
- Pujol, Sergio. 2007. *Las ideas del rock. Genealogía de la música rebelde*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.
- Regev, Motti. 2007. “Ethno-National Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism Made From Within”. *Cultural Sociology* 1 (3): 317-341.
- Rivera-Segarra, Eliut; Sigrid Mendoza y Nelson Varas-Díaz. 2015. “Entre el orden y el caos: El papel del mosh en la comunidad metalera de Puerto Rico”. *Revista de Ciencias Sociales* 28: 104-121.
- Salerno, Daniel y Malvina Silba. 2006. “Juventud, identidad y experiencia: las construcciones identitarias populares urbanas”. *Revista Questión* 1 (10). La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social. <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/211/152> [consulta: 10 de junio de 2016].
- _____. 2012. “Guitarras, pogo y banderas: el aguante en el rock”. Ponencia presentada en el *Congreso Internacional IASPM-AL*. www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/salernosilba.pdf [consulta: 10 de junio de 2016].
- Straw, Will. 1984. “Characterizing Rock Music Cultures: The Case of Heavy Metal”. *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes* 5: 104-122.
- Shuker, Roy. 2009. *Rock total. Todo lo que hay que saber*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Verón, Eliseo. 1993. *La semiosis social*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Wallach, Jeremy, Harris Berger y Paul Greene (eds.). 2011. “Affective Overdrive, Scene Dynamics, and Identity in the Global Metal Scene”. En *Metal Rules the Globe: Heavy Metal Music Around the World*, pp. 3-33. United States: Duke University Press.
- Weinstein, Deena. 2000 [1991]. *Heavy metal. The Music and Its Culture* (edición revisada). United States: Da Capo Press.

Discografía:

- Almafuerte. 1999. *A fondo blanco*. Buenos Aires: Universal Music.
- Hermética. 1991. *Ácido argentino*. Buenos Aires: Radio Trípoli.
- Horcas. 1999. *Eternos*. Buenos Aires: Nems.
- Megadeth. 1992. *Countdown to extinction*. USA: Capitol Records.

Testament. 1988. *The new order*. USA: Atlantic.

Tren Loco. 2006. *Sangresur*. Buenos Aires: Yugular Records.



Biografía / Biografia / Biography

Manuela Belén Calvo es profesora en Lengua y Literatura y Magister en Culturas y Literaturas Comparadas (Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba). Actualmente es becaria doctoral de CONICET con lugar de trabajo en el Instituto de Geografía, Historia y Ciencias Sociales (IGEHCs) de Tandil y está realizando el Doctorado en Comunicación en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata.

How to cite / Cómo citar / Como citar

Calvo, Manuela Belén. 2016. “Acerca de la heterogeneidad del rock: el “aguante” en el heavy metal en Argentina”. *El oído pensante* 4 (2). <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [Consulta: FECHA].